

На правах рукописи

Косарева Анна Александровна

**ТРАДИЦИИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ
В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(английская литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2013

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы Института гуманитарных наук и искусств ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Назарова Лариса Александровна

Официальные оппоненты: **Бабенко Владимир Гаврилович**
доктор филологических наук, профессор,
ФГБОУ ВПО «Екатеринбургский
государственный театральный институт»,
ректор

Седова Елена Сергеевна
кандидат филологических наук,
ФГБОУ ВПО «Челябинский
государственный педагогический
университет», доцент кафедры
литературы и методики преподавания
литературы

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный
университет»

Защита состоится 3 июля 2013 г. в «11» час. на заседании диссертационного совета Д 212.285.22 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата филологических наук, на соискание ученой степени доктора филологических наук на базе ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, зал заседаний диссертационных советов, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина».

Автореферат разослан «27» мая 2013 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

Л. А. Назарова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферируемая диссертация посвящена исследованию традиций комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX – XX веков.

Комедия дель арте (другие названия: «комедия масок», «комедия импровизаций», «итальянская народная комедия») – драматургический жанр, сформировавшийся в Италии в середине XVI века, но имеющий более глубокие корни. В основе его лежат нонсенс, смех и развлечение. С самого начала своего существования комедия дель арте представляла собой неофициальный и даже антиофициальный феномен; духом этого жанра всегда были нелитературность и незаконность: он строился на импровизации, всегда находился в тесном взаимодействии с цирком и карнавалом, а сюжетно был связан с двумя преступлениями – воровством и мошенничеством¹.

На протяжении трёх веков (сер. XVI – сер. XIX вв.) комедия дель арте пользовалась в Европе большой популярностью и вошла в «золотой фонд» культурной памяти человечества. В конце XIX века маски итальянской народной комедии были популярны среди самых серьёзных художников, а в начале XX века стали превращаться в архетипы искусства и послужили основанием для мнения, согласно которому «всё искусство по-дельартовски комедийно, все художники – комедианты, и чем более выражено дельартовское начало, тем чище искусство»².

Комедия дель арте неоднократно становилась объектом исследовательского интереса многих литературоведов, искусствоведов и теоретиков театра. Научные труды, посвящённые изучению комедии дель арте, на наш взгляд, можно разделить на следующие группы:

1) исследования, затрагивающие проблемы происхождения импровизационной комедии и её основных масок (С. В. Бомонт, П. Гюгунэ, А. Дифрайз, П. Л. Дюшартр, Д. Д. Клэйтон, Б. Корриган, К. Ли, Т. Никлаус, А. Николл, Д. Орелья, М. К. Пезенти, М. Санд, В. Смит, Р. Стори, М. Феррацци, Р. Хенке, А. К. Дживелегов, К. Миклашевский, М. М. Молодцова);

2) работы, описывающие традиции комедии дель арте в театральном искусстве, включая рассмотрение истории отдельных трупп и биографий актёров (К. Д. Бреннер, Р. Керр, А. Макнейл); разборы лацци – комических номеров, служивших своего рода интермедиями в «дельартовских» постановках (М. Гордон, Д. Пьетропаоло, Б. Ролф); изучение специфики «дельартовских» марионеток (Д. С. Кеннард, М. Санд, П. Ферриньи, Б. Голдовский); анализ трансформации сюжетов, масок и приёмов комедии дель арте в разных национальных театральных традициях (Ф. Водсворт, У. Л.

¹ См. об этом: Green, M. and Swan, J. *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. The United States of America: The Pennsylvania State University Press, 1993. p. 1.

² Ibid. p. 2.

Кинг, Д. Лубэ, Л. Молан, Д. Б. Ротта, Д. Свон и М. Грин, Ф. Тоннели, Д. Фишер, А. Э. Шварц, В. Г. Бабенко, Л. И. Мурсалиева, О. Чебанова);

3) труды, посвящённые выявлению и рассмотрению модификации «дельартовских» образов, мотивов, сюжетов в литературе (М. Альба, Ф. Бузи, М. Грин и Д. Свон, Э. Керн, Ф. Тонелли, Х. Тримпи, Д. Хелдер);

4) книги по иконографии, т.е. изучению искусствоведами особенностей изображения масок комедии дель арте на картинах и гравюрах XVI-XX веков (М. А. Катритцки, Л. Лонер, Д. Макдауэл, Ч. Стерлинг, М. А. Чекмарёва).

Особую группу исследований, актуальных для данного диссертационного сочинения, составили работы, связанные с анализом традиций комедии дель арте в английской драматургии (и шире – литературе) и в английском театре (в частности, в таком смежном с ним специфически национальном явлении, как английская пантомима): Ш. Э. Атертон, О'Брайен, Р. Бродбент, Д. Дэвис, С. Д. Каутеро, Л. Д. Клабб, Д. Мейер, Ч. Оберт, Г. Ф. Салерно, Д. А. Салливан, Ю. Д. Стил, Э. Н. З. Сэдлак, Д. М. Тэйлор, А. Э. Уилсон, Ю. Д. Л. Фишер, Д. Фрау, Л. Эйнштейн, Э. Эллис.

Итак, мы видим, что интерес к комедии дель арте был и остаётся стабильным в мировой гуманитаристике, что определяет **актуальность проведённого исследования**, расширяющего возможности интерпретации художественного текста за счёт выявления в нём характера функционирования инокультурных традиций, в частности за счёт использования образной парадигмы комедии дель арте.

Вместе с тем вышеприведённый обзор научной литературы, посвящённой комедии дель арте, обнаруживает и наличие определённых лакун в изучении данного феномена. Подавляющее большинство зарубежных и отечественных литературоведов предлагает разбор «дельартовских» традиций прежде всего в литературе классической, оставляя в стороне их функционирование в жанрах массовой литературы (например, в детективе), а также в творчестве художников так называемого «второго ряда». Вместе с тем общеизвестно, что именно изучение творчества писателей «второго ряда» позволяет составить более полное представление о жизни той или иной культурной эпохи.

Таким образом, **новизна** данного диссертационного сочинения определяется тем, что в нём впервые ставится и решается вопрос о функционировании масок комедии дель арте на периферии литературной иерархии. Комплексное и многоаспектное исследование образов комедии дель арте проводится на материале английской литературы рубежа XIX – XX веков. Впервые в научный оборот вводится целый ряд художественных текстов, ранее не известных русскоязычному читателю.

Выбор материала данного исследования обусловлен наличием во всех анализируемых произведениях авторских маркеров «дельартовской» эстетики: мы убедились в том, что в них представлены персонажи, названные именами масок комедии дель арте. В работе рассматриваются как малоизученные пьесы английских драматургов рубежа XIX–XX веков –

«Пьеро на час» Эрнеста Доусона (Ernest Dowson “Pierrot of the Minute”, 1897), «Прунелла, или любовь в голландском саду» Лоуренса Хаусмана и Харли Грэнвилла Баркера (Laurence Housman and Harley Granville Barker “Prunella, or Love in a Dutch Garden”, 1906), «Создатель грёз» Олифанта Дауна (Oliphant Down “The Maker of Dreams”, 1912), «Главная легенда: пьеса о Красном Пьеро» Джона Дринквотера (John Drinkwater “The Only Legend: A Masque of the Scarlet Pierrot”, 1913), «Замужество Коломбины» Гарольда Чэпина (Harold Chapin “The Marriage of Columbine”, 1910), «Арлекинада: экскурсия» Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа (Harley Granville Barker and Dion Clayton Calthrop “The Harlequinade: An Excursion”, 1918), «Синий Арлекин» Мориса Бэринга (Maurice Baring “The Blue Harlequin”, 1911), так и прозаические произведения английских писателей с мировым именем – роман «Жив-человек» и рассказы «Летучие звёзды» и «Понд-Панталоне» Гилберта Кита Честертона (Gilbert Keith Chesterton “Manalive”, 1912; “Flying Stars”, 1911; “Pond the Pantaloon”, 1936), цикл рассказов «Таинственный мистер Кин» Агаты Кристи (Agatha Christie “The Mysterious Mister Quin”, 1930), роман «Смерть по объявлению» Дороти Сэйерс (Dorothy Sayers “Murder Must Advertise”, 1933), роман «Карнавал» Комптона Маккензи (Compton Mackenzie “Carnival”, 1912).

Объектом данного исследования являются образы комедии дель арте, а **предметом** – особенности их модификации в указанных произведениях.

Цель данной работы – рассмотреть традиции комедии дель арте в английской прозе и драматургии рубежа XIX–XX веков на уровне персонажа, определить характер функционирования её основных масок.

Достижение указанной цели предполагает решение ряда **задач**:

- 1) изучить эстетику комедии дель арте в историко-культурном контексте;
- 2) сконструировать инварианты основных масок комедии дель арте;
- 3) выявить причины актуализации конкретных характеристик образов комедии дель арте в творчестве английских прозаиков и драматургов рубежа XIX – XX веков;
- 4) охарактеризовать главных героев произведений Г. К. Честертона, А. Кристи, Д. Сэйерс, К. Макензи, Э. Доусона, Л. Хаусмана и Х. Г. Баркера, О. Дауна, Д. Дринквотера, Г. Чэпина, Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа, М. Бэринга через призму их соответствия общеевропейским инвариантам масок комедии дель арте;
- 5) выявить специфику привлечения образов комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX–XX веков.

Методологию работы составляют сравнительно-исторический, культурно-исторический, биографический и интертекстуальный методы.

Теоретической основой исследования являются работы М. Санда, В. Смит, Д. Рудлина, Д. Фишера, Д. Клейтона, Л. Джонс, М. Грина и Д. Свона. С учётом широкого культурологического контекста нашего исследования привлекались также работы эстетического и культурно-исторического

характера, в том числе исследования карнавальной культуры М. М. Бахтина и В. П. Даркевича. Применительно к творчеству Г. К. Честертона, А. Кристи и К. Маккензи в первую очередь использовались критические и эссеистические работы указанных авторов.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В английской литературе рубежа XIX–XX веков актуализируются образы итальянской комедии масок: Арлекина, Коломбины, Пьеро и Панталоне. В диахроническом аспекте данные образы ориентированы в драматургии на традиции театральных масок XVIII–XIX веков, а в прозе – на театральные маски конца XVI века. Образы Арлекина, Коломбины, Пьеро и Панталоне транслируют мировоззренческие и эстетические установки писателей, а также в ряде случаев становятся воплощениями авторской «маски» (Пьеро как «маска» Э. Доусона, а Арлекин – «маска» Честертона).
2. Английской драматургии рубежа XIX–XX веков в большей степени валентен образ Пьеро, а английской детективной прозе указанного периода – образ Арлекина.
3. В английской детективной прозе рубежа XIX–XX веков интерес к образу Арлекина мотивирован амбивалентностью данного образа, его способностью быть посредником между мирами живых и мёртвых (на уровне генетической связи с демоном Эллекеном) и функционировать как в качестве сыщика (борца за справедливость, способного срывать «маски» с преступников, прежде всего, потому, что он сам является «маской», то есть обладает чутьём на «масочность»), так и в качестве преступника (демонического персонажа, скрывающего за «маской» своё истинное лицо).
4. В английской детективной прозе рассматриваемого периода присутствует явно выраженная преемственность в создании образа Арлекина. Первым данного персонажа изображает Г. К. Честертон в романе «Жив-человек». Отдельные черты Инносента Смита, главного героя этого романа, заимствует А. Кристи, создавая образ мистера Кина, ряд характеристик которого, в свою очередь, перенимает Дороти Сэйерс, моделируя образ Питера Вимзи.
5. Востребованность образа Пьеро в английской драматургии рубежа XIX–XX веков объясняется, по нашему мнению, тем, что именно эта «маска» комедии дель арте как нельзя более соответствует духу эпохи декаданса. Данный персонаж становится центральным для драматургов «второго ряда» в силу того, что, будучи символическим воплощением современного художника, репрезентирует идею превосходства искусства над жизнью. Полемичность фигуры Пьеро связана также с тем, что с его помощью драматурги изучаемого периода высмеивают писателей, подражающих «проклятым поэтам»; полемизируют с философским учением Ф. Ницше; транслируют идею необходимости поиска «золотой середины» между чрезмерной религиозностью и чрезмерной развращённостью, а также идею о том, что преданная и всепрощающая

любовь – единственный способ преодолеть духовный кризис эпохи декаданса.

Практическая значимость исследования определяется тем, что на его основе в Уральском федеральном университете имени первого Президента России Б. Н. Ельцина разработан и читается курс «Традиции комедии дель арте в английской литературе XVIII–XX веков». Материалы исследования также могут быть использованы в общем курсе зарубежной литературы.

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в том, что в нём впервые по отношению к периферийной литературе предлагается и используется модель анализа художественных произведений в системе координат комедии дель арте.

Апробация. Основные положения диссертации были озвучены в научных докладах, прочитанных на Второй всероссийской научно-практической конференции «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи» (Екатеринбург, 2009 г., 2011, 2012), Международной научной конференции, посвящённой 125-летию со дня рождения Василия Каменского «Мировая литература в контексте культуры» (Пермь, 17–19 апреля 2009 г.), Всероссийской конференции «I Павермановские чтения» (Екатеринбург, 7 октября 2010 г.), Восьмой научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2011), Десятой Всероссийской научной конференции «Дергачёвские чтения – 2011» (Екатеринбург, 6-7 октября 2011 года), Четырнадцатой международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» (Гродно, 17-19 сентября 2012 года), а также теоретических семинарах и заседаниях кафедры зарубежной литературы УрФУ. Также следует отметить, что основные теоретические положения данной диссертации были включены в лекции спецкурса «Традиции комедии дель арте в зарубежной литературе XVIII – XX вв.», прочитанного студентам филологического факультета Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. По теме диссертации опубликовано 9 работ, в том числе 3 в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографический список включает 208 наименований, из них 163 на английском языке. Общий объём работы составляет 167 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяются объект, предмет исследования и круг текстов, составляющих материал исследовательской работы, даётся обзор наиболее значимых теоретических работ по теме, определяются цель и задачи, формулируются основные положения, выносимые на защиту, обосновывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования.

Первая глава **«Эстетика дель арте в историко-культурном аспекте»** состоит из двух параграфов и исследует историю комедии дель арте и главные маски арлекинады. В трёх подразделах первого параграфа **«История комедии дель арте»** изучаются жанровые характеристики, персонажи, сюжеты и контекст комедии дель арте, влияние комедии дель арте на европейское театральное искусство и маски комедии дель арте в европейской литературе XIX–XX веков.

Во втором параграфе **«Характеристика масок арлекинады»** рассматриваются маски Арлекина, Коломбины, Пьеро и Панталоне и на основе целого ряда теоретических исследований по характерологии масок конструируются инварианты каждого из вышеуказанных персонажей.

Вторая глава **«Образы комедии дель арте в английской драматургии рубежа XIX–XX веков»** состоит из трёх параграфов. В первом (**«Специфика образа Пьеро»**) исследуется образ Пьеро в пьесах «Пьеро на час» Э. Доусона, «Прунелла, или любовь в голландском саду» Л. Хаусмана и Х. Г. Баркера и «Создатель грёз» О. Дауна. В рассматриваемых пьесах Пьеро – юноша, не знающий любви, но стремящийся полюбить. Пьеро репрезентирован как эгоцентричный художник, который преображается лишь посредством вмешательства бога любви (Купидона в пьесах «Создатель грёз», «Прунелла», «Пьеро на час» и Красного Пьеро в «Главной легенде»). Объектом любви «обновлённого» Пьеро становится и Искусство (в пьесе «Пьеро на час»), и земная женщина (в «Прунелле» и «Создателе грёз»), и «ближний» в христианском понимании (в «Красном Пьеро»), а любовь в целом (преданная, страстная, сострадательная и всепрощающая) представляется всем вышеуказанным авторам единственным способом вывести человечество эпохи декаданса из духовного кризиса.

Образ Пьеро в английской драматургии рубежа XIX – XX веков представляет собой синтез характеристик Пьеро-романтика и несчастного влюблённого («сотворённого» Джузеппе Джиратоне и Антуаном Ватто) и

Пьеро-дэнди и декадента (созданного французскими мимами, Дебюро и Леграном, и французскими литераторами – Лафоргом, Гюисмансом, Жиро), то есть наиболее близок к Пьеро XVIII–XIX веков. Для каждого из вышеуказанных английских драматургов Пьеро является рупором определённых нравственных установок и эстетических взглядов, а также средством полемики или согласия с популярными на рубеже веков идеями и веяниями. Так, в творчестве Э. Доусона, Х. Г. Баркера и Л. Хаусмана, О. Дауна и Д. Дринквотера Пьеро образ выполняет следующие функции: 1) репрезентирует идею превосходства искусства над жизнью («Пьеро на час»); 2) транслирует идею необходимости поиска «золотой середины» между чрезмерной религиозностью и чрезмерной развращённостью («Прунелла»); 3) высмеивает писателей, бездарно подражающих «проклятым поэтам» и неумело эксплуатирующих в своём творчестве идею Красоты («Создатель грёз»); 4) репрезентирует идею о том, что преданная, сострадательная и всепрощающая любовь – единственный способ преодолеть духовный кризис эпохи декаданса («Главная легенда», «Создатель грёз», «Прунелла»); 5) полемизирует с дендизмом («Прунелла»); 6) полемизирует с философским учением Ницше, согласно которому в современном мире должны восторжествовать сила и воля к власти, а не сострадание и добродетель («Главная легенда»); 7) становится воплощением авторской маски («Пьеро на час»).

Во втором параграфе *«Модификации образа Коломбины»* исследуется образ Коломбины в творчестве Гарольда Чэпина (пьеса «Замужество Коломбины»), Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа (пьеса «Арлекинада: экскурсия»), Мориса Бэринга (пьеса «Синий Арлекин»).

Коломбина в пьесе Чэпина «Замужество Коломбины» представляет собой полную противоположность итало-французской Коломбине – хитрой и расчётливой интриганке, умеющей манипулировать мужчинами. Коломбина Чэпина сама оказывается жертвой манипуляций со стороны мужчин, она жертва, а не агрессор. Кроме того, в отличие от Коломбины в итало-французской традиции, наша героиня не отличается острым умом и не любит читать.

Традиционный сюжет арлекинады – бегство Коломбины и её возлюбленного от Панталоне и Клоуна с целью заключения брака – также оказывается «перевернут» в пьесе Чэпина. Коломбина убегает от своего возлюбленного (Скарамуша), потому что он в своё время на ней не женился. Нельзя назвать Коломбину Чэпина и хорошей расторопной хозяйкой (такой, какой была итало-французская Коломбина): домашнюю работу за неё выполняют слуги, и, находясь в состоянии расстройств, она с лёгкостью перекладывает заботу о детях на свекровь и Скарамуша.

С традиционным вариантом Коломбины героиню Чэпина объединяют лишь привлекательность и способность становиться источником ссор и конфликтов.

Столь серьёзное отклонение от традиционного инварианта может иметь две причины.

Одна из причин может заключаться в желании автора транслировать в пьесе своё представление об истинной женственности. Образ Коломбины в пьесе Чэпина выписан с симпатией и жалостью: очевидно, что для автора эта героиня – образец женственности. Женщина, подчиняющаяся своему возлюбленному, мягкая, кроткая, не имеющая представления об общественных условностях и религиозных догмах, а значит, избежавшая их власти, могла быть для многих английских мужчин начала XX века идеалом, ведь именно в тот исторический период получило распространение движение суфражисток – женщин противоположного склада характера.

Другая причина кроется в главной идее пьесы – утверждении, что «правильная жизнь» (правильная с точки зрения религии и общественной морали) не обязательно делает человека счастливым: в частности, «грехом» является не сожительство любящих друг друга мужчины и женщины, а официальный брак без любви.

Коломбина, женщина, нарушающая общепринятые нормы морали, производит в пьесе впечатление большей христианки, чем проповедник-ханжа мистер Скотт. Она представлена в пьесе как беспомощный ангел для того, чтобы показать: можно быть христианкой, не подчиняясь навязанным окружающими людьми правилам, оставаясь свободной. Истинной любви не нужна красивая оболочка в виде социального статуса и общественного одобрения.

В пьесе Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа «Арлекинад: экскурсия», как и в «Замужестве Коломбины», образ Коломбины совершенно не похож на свой итало-французский инвариант. Коломбина Баркера и Кэлтропа – воплощение единства духовной и внешней красоты, умения любить, вдохновлять, сострадать и прощать. От Коломбины итальянской и французской драматургии она заимствует лишь внешнюю красоту и очарование. В этой пьесе Коломбина символизирует Душу, которая с помощью Арлекина (символизирующего Дух) обретает любовь и покой в античности, пятнадцатом и восемнадцатом веках, но не может стать счастливой в веке двадцатом.

В пьесе «Синий Арлекин» образ Коломбины представляет собой синтез характеристик Коломбины английской пантомимы (возлюбленная Арлекина, сбегаящая с ним от Полицейского, Клоуна и Панталоне) и мрачных героинь Метерлинка (пародией на которых и является Коломбина у Бэринга). Комизм реплик, подаваемых героиней, заключается в контрасте между традиционным представлением о ней как героине жизнерадостной и здравомыслящей и репрезентацией в пьесе, в которой она – девушка меланхоличная и суеверная.

Таким образом, функции образа Коломбины в творчестве Г. Чэпина, М. Бэринга, Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа заключаются в пародировании меланхоличных и суеверных героинь пьес бельгийского символиста Мориса Метерлинка («Синий Арлекин») и трансляции мировоззренческих установок драматургов: 1. репрезентации идеи о невозможности обретения человеческой душой счастья в XX веке («Арлекинад»); 2. трансляции идеи

необходимости союза Души и Духа для обретения любви («Арлекинада»); 3. утверждении идеи о том, что истинной любви не требуется одобрение со стороны религии и общества («Замужество Коломбины»).

В третьем параграфе *«Особенности репрезентации образов Арлекина и Панталоне»* исследуются образы Арлекина и Панталоне в пьесах «Арлекинада: экскурсия» Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа, «Синий Арлекин» Мориса Бэринга.

По своим характеристикам Арлекин в пьесе Х. Г. Баркера и Д. Кэлтропа «Арлекинада» наиболее близок Арлекину английской пантомимы: так же, как и последний, он является покровителем Влюблённых и волшебником, способным изменить мир. Также в этом произведении Арлекин символическим воплощением человеческого Духа, стремящегося пробудиться к жизни и трансформирующего реальность. Функция Духа (Арлекина) заключается и в том, чтобы помочь Душе (Коломбине) обрести любовь. Выполнить своё предназначение Духу удаётся лишь в XV-XIX веках: в XX веке ему, как и Душе, не находится места в технократическом обществе.

В одноактной пьесе Мориса Бэринга «Синий Арлекин» роль Арлекина является эпизодической (он появляется на мгновение, чтобы схватить за руку Коломбину и убежать с ней от Полицейского), однако он является единственной темой разговоров, которые ведут остальные герои пьесы – Коломбина, Панталоне, Клоун и Полицейский. В целом, содержание всей пьесы сводится к обсуждению персонажами облика Арлекина, попыткам выяснить, как он выглядит.

Одержимость других персонажей цветом костюма Арлекина представляет собой пародию на стремление персонажей Метерлинка постичь Неизвестное.

Цвет костюма Арлекина, синий, также пародирует любовь Метерлинка к этому цвету, входящему в названия самых известных пьес драматурга («Синяя птица», 1908; «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное Избавление», 1896). У Метерлинка синий цвет символизирует мистическое, непознанное, ускользающее и сказочное. В пьесе же Мориса Бэринга синий – цвет маскировки, выбранный карнавальным персонажем, в костюме которого традиционно преобладает красный цвет. Уподобление Арлекина синей птице – символу вечно ускользающего счастья – создаёт комический эффект: традиционная жизнерадостность и приземлённость Арлекина контрастирует с меланхоличной романтичностью, создаваемой синим цветом.

Таким образом, в пьесе Мориса Бэринга «Синий Арлекин» образ Арлекина наиболее близок Арлекину английской пантомимы и по характеру, и по своим сюжетным функциям: он хитёр, подвижен, похищает сосиски и убегает с Коломбиной от Полицейского. Однако цвет одежды персонажа – синий – используется Бэрингом как средство изменить философское наполнение образа в ироническом ключе: синий Арлекин, всегда успешно спасающийся бегством от Полицейского, уподобляется синей птице – символу вечно ускользающего счастья.

Таким образом, в пьесах М. Бэринга, Х. Г. Баркера и Кэлтропа Арлекин транслирует мировоззренческие установки драматургов (1. репрезентирует идею невозможности обретения Душой любви без содействия Духа («Арлекинада»); 2. транслирует идею не востребованности человеческого Духа в технократическом обществе XX века («Арлекинада»)) и пародирует любовь М. Метерлинка к синему цвету и характерную для его персонажей одержимость Неизвестным («Синий Арлекин»).

В пьесе Баркера и Кэлтропа «Арлекинада: экскурсия» образ Панталоне использован в его «добродетельном» варианте: он честен и справедлив. Этот персонаж является в произведении второстепенным (не так значим, как Коломбина и Арлекин), однако и он является символом: Панталоне в «Арлекинаде» – воплощение традиции, стабильности и благоразумия. Он препятствует браку Коломбины с Джельсомино, чувствуя, что тот не способен сделать девушку счастливой; убеждает лорда Эглантайна не вступать в брак с алчной и эгоцентричной женщиной, которая, как становится ясно в итоге, является ловкой мошенницей.

Склонность препятствовать «неразумному» браку (решению выйти замуж / жениться, основанному исключительно на эмоциях) объединяет классический вариант образа Панталоне и его модификацию в пьесе «Арлекинада». Однако в комедии дель арте скупой старик, не разрешающий Коломбине и Арлекину стать мужем и женой, – персонаж отрицательный, а в пьесе Баркера и Кэлтропа – положительный.

В пьесе «Синий Арлекин» М. Бэринга Панталоне напоминает нам Панталоне из английских пантомим лишь своей старостью и любовью к сосискам. Самая частотная реплика Панталоне в пьесе – «Я очень старый. Я такой старый, что не могу ничего запомнить».

Невероятная дряхлость Панталоне здесь является аллюзией на старость как основной мотив в пьесе Мориса Метерлинка «Слепые». Многочисленные уточнения в речи Панталоне также представляют собой пародию на речь персонажей Метерлинка.

Панталоне Бэринга мрачен, труслив и бесконечно жалуется на свои старческие недуги. Этим он разительно отличается от Панталоне комедии дель арте и английской пантомимы, который, несмотря на все свои хвори, радуется жизни и никогда не упускает возможности насладиться её благами (в частности, репрезентацией такого жизнелюбия является его неугасающее влечение к юным девушкам).

Таким образом, функция Панталоне в пьесе «Синий Арлекин» заключается как в создании карикатуры на героев Метерлинка вообще, так и в пародировании речи и поведения персонажей пьесы «Слепые» в частности.

В целом, функции Панталоне в творчестве М. Бэринга, Х.Г.Баркера и Д.Кэлтропа сводятся к: 1) репрезентации идеи о том, что, принимая решения в области любви, нужно руководствоваться не только эмоциями, но и разумом; 2) пародированию героев пьес М. Метерлинка.

Третья глава *«Образы комедии дель арте в английской прозе начала XX века»* состоит из трёх параграфов и исследует «дельартовские» образы в творчестве Г. К. Честертона, А. Кристи, Д. Сэйерс и К. Маккензи.

В первом параграфе *«Традиции комедии дель арте в творчестве Г. К. Честертона»* анализируются образы Арлекина, Панталоне и Коломбины в романе Г.К. Честертона «Жив-человек» и его рассказах «Летучие звёзды» и «Понд-простофиля».

Маска Арлекина является самой разработанной в творчестве Г. К. Честертона, и мы предполагаем, что при создании образа Инносента Смита (главного героя романа «Жив-человек») писатель обращался к двум типам маски Арлекина – 1) XVI – первой половины XVII вв.; 2) XVIII–XIX вв. Мы также выдвигаем гипотезу, согласно которой образ Инносента Смита представляет собой синтез характеристик Арлекина и характеристик личности самого Г.К. Честертона, что указывает на желание писателя выразить свою эксцентричность, «примерив» маску Арлекина. Понимание соответствия образа Инносента Смита маске Арлекина выполняет и другую важную функцию: этот образ является своего рода «ключом» к постижению «театральности» романа «Жив-человек», которая, в свою очередь, приводит читателя к осознанию «театра жизни» как способа трансформации, «улучшения» реальности.

Образ Эркюля Фламбо (Арлекина в рассказе «Летучие звёзды») соответствует инварианту маски Арлекина в большей степени, чем образ Инносента Смита, и мы предполагаем, что основой для этого образа послужил тип Арлекина конца XVII века.

Образы мистера Понда (рассказ «Понд-простофиля»), Леопольда Фишера и полковника Адамса (рассказ «Летучие звёзды») не соответствуют полностью сконструированному нами инварианту, однако базовые черты маски Панталоне («глупость и доверчивость») в них сохраняются. Специфика образов мистера Понда и Леопольда Фишера заключается в том, что они являются «внеаттракционными» воплощениями Панталоне, в то время как для полковника Адамса маска Панталоне – всего лишь роль в пантомиме. Проведённый нами анализ вышеуказанных персонажей также позволяет сделать вывод о том, что их прототипом был «добродетельный» вариант маски Панталоне (XIX век). Функция образа Панталоне в рассказах Честертона заключается в утверждении неразрывности связи между самоиронией и проницательностью: человек, неспособный смеяться над собой, осознать в себе шута, терпит крах в попытках дать событиям окружающей действительности объективную оценку.

На роль Коломбины в творчестве Честертона «претендует» только Руби Адамс из рассказа «Летучие звёзды»: эта героиня играет Коломбину в затеянной Арлекином-Фламбо пантомиме. Привлекательная внешность и любовь Руби к юноше, неуголному её отцу, делает эту героиню похожей на Коломбину и вне рождественской пантомимы, в её «реальной» жизни. Руби не наделена и половиной черт, присущих Коломбине вследствие того, что Честертон был склонен очищать своих «дельартеподобных» персонажей от

порочности, грубости и эротизма. Вероятно, что Коломбина итальянской народной комедии с её хитростью, интриганством, внутренней эмансипированностью и открытой сексуальностью вызывала неприязнь у писателя, для которого идеалом женственности была его набожная жена Фрэнсис.

Функции образов комедии дель арте в творчестве Честертона можно сформулировать следующим образом: 1) трансляция мировоззренческих установок писателя (видения театра как модели мира; идеи о преображающей силе театральной игры, её способности изменить мир к лучшему; оптимистического восприятия действительности; идеи о необходимости самоиронии для объективной оценки действительности; репрезентации своих представлений об идеале женственности); 2) выражение собственной эксцентричности посредством отождествления себя с «дельартовским персонажем» (Арлекином); 3) усиление «мотивов ряжения и разоблачения», характерных для поэтики детектива.

Во втором параграфе *«Образы комедии дель арте в творчестве А. Кристи»* исследуется образ Арлекина в цикле рассказов А. Кристи «Таинственный мистер Кин».

Мистер Арли Кин в цикле рассказов Агаты Кристи представляет собой совершенно уникальную модификацию Арлекина. Своего общеевропейского «предка» (мы имеем в виду инвариант, совокупность черт, характерных для итальянского, французского и английского Арлекинов) он напоминает лишь умением помогать Влюблённым, элементом демонизма в образе и готовностью бороться за восстановление справедливости. Совершенно новым в образе Арлекина у Кристи является: 1) функция «заступника мёртвых»; 2) уподобление Арлекина ангелу Смерти; 3) всеведение Арлекина; 4) свойство вызывать у других персонажей страх (являющийся реакцией на всезнание Арлекина).

Есть в образе мистера Кина и те черты, которые были позаимствованы Агатой Кристи у Гилберта Кита Честертона.

Агата Кристи и Гилберт Кит Честертон были хорошо знакомы: они являлись членами одного «Детективного клуба» (Честертон в то время был его председателем) и совместно с Дороти Сэйерс и ещё одиннадцатью авторами, состоявшими в этом клубе, участвовали в написании детективного романа «Плавающий адмирал» («Floating Admiral», 1931). Кроме того, Агата Кристи была поклонницей рассказов Честертона о патере Брауне и говорила, что патер Браун всегда был одним из её любимых сыщиков.

Принимая во внимание эти факторы, мы считаем возможным сделать предположение о влиянии Честертон на формирование образа Арлекина в творчестве Кристи.

Функции Арлекина в цикле рассказов А. Кристи «Таинственный мистер Кин» заключаются в: 1) усилении «принципа срывания масок», свойственного поэтике детектива; 2) предоставлении основы для образа совершенно оригинального сыщика, который способен срывать «маски» с преступников, прежде всего, потому, что сам является маской, то есть

обладает чутьём на «масочность» (в данном случае под «масочностью» подразумевается лицемерие, сокрытие истинного лица); 3) трансляции мировоззренческих установок писательницы (репрезентации идеи о неразрывности связи любви и смерти (Мистер Арли Кин – одновременно и покровитель влюблённых, и Ангел смерти); трансляции религиозно-мистической идеи о том, что цель расследования убийства – вернуть покой душам усопших).

Третий параграф *«“Дельартовское” начало в романе Д. Сэйерс “Смерть по объявлению”»* посвящён анализу образа Арлекина в романе Д. Сэйерс «Смерть по объявлению».

В романе Дороти Сэйерс «Смерть по объявлению» (“Murder Must Advertise”, 1933) фигурирует Арлекин, напоминающий нам мистера Арли Кина из цикла рассказов Агаты Кристи.

В образах Арли Кина из цикла рассказов Агаты Кристи и Арлекина-Уимзи из романа Дороти Сэйерс присутствует целый ряд общих характеристик: 1) роль детектива, расследующего преступление; 2) символическое сближение с образом Смерти; 3) проницательность; 4) умение помогать влюблённым, которых разлучили несправедливые обвинения в совершении преступления; 5) наличие менее умного напарника; 6) способность наказывать преступников и восстанавливать справедливость; 7) свойство вызывать страх.

Таким образом, сходство Арлекинов в «Таинственном мистере Кине» и «Смерти по объявлению» является фактором, делающим допустимым предположение о прямом влиянии Кристи на Сэйерс. «Таинственный мистер Кин» Кристи был опубликован в 1930 году, «Смерть по объявлению» – в 1933 году, а сотрудничество Кристи и Сэйерс в процессе работы над романом «Плавающий адмирал» пришлось на 1931 год. По всей видимости, личное знакомство с Агатой Кристи и прочтение написанного ею цикла рассказов «Таинственный мистер Кин» сделало для Д. Сэйерс идею расследования убийства детективом-Арлекином очень привлекательной, и Сэйерс позаимствовала у Кристи этот сюжетный ход и ряд характеристик Арлекина.

Образ Арлекина в прозе Дороти Сэйерс выполняет такие функции, как: 1) усиление характерного для поэтики детектива «принципа срывания масок»; 2) трансляция мировоззренческих установок писательницы: «репрезентация добродетели закона», преследующей и карающей тех, чьи пороки губят других людей.

Также в третьем параграфе мы выдвигаем гипотезу о причинах обращения А. Кристи и Д. Сэйерс к эстетике комедии масок. Мы полагаем, что основная причина кроется в поэтике детектива. А. З. Вулис, один из крупнейших отечественных исследователей детективной прозы, отмечает, что детективную прозу с комедией дель арте объединяют образы-маски и мотивы ряжения и разоблачения.

Что же касается причин востребованности Агатой Кристи и Дороти Сэйерс именно образа Арлекина, то мы полагаем, что писательниц привлекали такие черты Арлекина, как: 1) острый ум, находчивость; 2)

генетическая связь с Эллекемом, выливающаяся в способность функционировать в качестве заступника мёртвых; 3) готовность воевать за восстановление справедливости.

Все эти характеристики присутствуют в созданных Честертоном, Кристи и Сэйерс образах Арлекина. А значимость образа Арлекина в их прозе заключается, прежде всего, в том, что он превращает детектив в захватывающую трагикомедию масок.

Четвёртый параграф *«“Дельартовская” традиция в романе К. Маккензи “Карнавал”»* посвящён изучению образов комедии дель арте в романе К. Маккензи «Карнавал». В образах главных героев романа присутствует целый ряд характеристик «дельартовских» масок. Дженни Перл неоднократно называется в тексте Коломбиной и соответствует этой театральной маске как на уровне внешности, так и на уровне поведения; Морис, возлюбленный Дженни, напоминает Арлекина; Джек Дэнби, соблазнитель Дженни, – Пьеро; Трухелла, старый муж Дженни – Панталоне.

Коломбина в романе «Карнавал» во многом вписывается в общеевропейскую традицию изображения этой «дельартовской» героини: она красива, кокетлива, независима, прекрасно танцует, умеет производить на противоположный пол сильное впечатление. Даже тот факт, что в детстве Дженни хотела быть мальчиком и переодевалась в одежду брата, коррелирует с особенностями поведения «дельартовской» Коломбины, обожающей переодеваться в мужскую одежду.

Основное отличие образа Дженни от традиционного инварианта Коломбины заключается в её отказе бежать от Панталоне (Трухеллы) вместе с Арлекином (Морисом). Это выбор, совершенно нехарактерный для Коломбины. Дженни словно пытается разорвать цепь уже сложившихся театральных параллелей с действительностью (мы имеем в виду попытку отомстить Арлекину и согласие стать женой Панталоне). Героиня старается быть разумной (ей страшно поверить в раскаяние Мориса, вновь довериться ему), но в тот момент, когда заканчивается история любви Коломбины (Коломбина раз и навсегда отвергает Арлекина), заканчивается история жизни Дженни (Трухелла убивает её).

Обращение Комптона Маккензи к эстетике комедии дель арте мотивировано, вероятно, желанием транслировать идею о том, что юная девушка (такая, как Дженни) обречена стать несчастной, если пытается жить, как Коломбина. Законы театра не действуют в реальном мире, жизнь совсем не похожа на карнавал, даже если в ней встречаются люди, напоминающие карнавальных персонажей (Панталоне, Пьеро, Арлекина).

Обращение к образу Коломбины в романе, вероятно, связано также с идеей свободы, которая в нём заложена: и в комедии дель арте, и в английской пантомиме Коломбина сбегает от навязанных ей условностей и ограничений (например, от строгого отца и нелюбимого жениха) и находит счастье в том, что не противоречит её желаниям (в частности, в союзе с Арлекином). В «Карнавале» Маккензи показывает читателю: удовлетворение стремления к абсолютной свободе возможно лишь в мире театральной

иллюзии, в пространстве карнавала. В реальной жизни все попытки достичь безграничной свободы обречены на поражение и могут привести к гибели (что и происходит с Дженни).

В творчестве Комптона Маккензи образы комедии дель арте наиболее близки двум традициям: общеевропейской (в её рамки вписывается образ Дженни-Коломбины) и традиции французского декаданса (её порождением является образ Дэнби-Пьеро). В романе Маккензи «Карнавал» образы комедии дель арте выполняют следующие функции: трансляция мировоззренческих установок писателя – 1) репрезентации идеи о возможности удовлетворения стремления к абсолютной свободе лишь в мире театральной иллюзии; 2) трансляция идеи «нетождественности» театра и жизни; 3) утверждение несовершенства социальной системы, которая делает невозможной реализацию свободолюбивого человека.

В *Заключении* подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, указываются перспективы дальнейшего изучения темы.

Проведённое исследование выявило, что английской драматургии рубежа XIX–XX веков в большей степени валентен образ Пьеро, нежели образы других персонажей английской арлекинады (Арлекина, Панталоне, Коломбины). Связано это с тем, что в указанную эпоху Пьеро становится символическим воплощением современного художника: иногда талантливого романтика, влюблённого в Искусство, а иногда циничного, распущенного дэнди, бездарного и эгоистичного.

В английской детективной прозе рубежа XIX–XX веков, напротив, становится популярным образ Арлекина. Объясняется это, вероятно, тем, что Арлекин генетически связан с миром мёртвых (демоном Эллекеном, мучившим грешников в аду), является борцом за справедливость и наделён умом и хитростью. Все эти характеристики делают его идеальным следователем, раскрывающим самые запутанные преступления.

Образ Коломбины в английской литературе рубежа XIX–XX веков всё более отклоняется от итало-французского инварианта этой театральной маски. Она становится и символом человеческой души, и воплощением женственности и стремления к свободе.

Маска Панталоне также во многом теряет свойственные её театральному итало-французскому инварианту характеристики: всё чаще Панталоне становится воплощением стабильности, благотворной опоры на традиции, зрелости и мудрости.

Ещё одной особенностью использования английскими писателями масок комедии дель арте является идентификация автора с отдельным «дельартовским» персонажем. Так, Г. К. Честертон примеряет на себя маску Арлекина, а Э. Доусон – маску Пьеро. Возможно, конкретный выбор маски объясняется не только эстетическими установками, но и психологией личности каждого из авторов: Честертон – убеждённый оптимист и потому выбирает самую жизнерадостную «дельартовскую маску»; Доусон –

меланхолик, склонный к тяжёлым депрессивным состояниям, поэтому он выбирает маску Пьеро.

Перспективы исследования. Методика анализа художественного текста в системе координат комедии дель арте может быть применена для интерпретации художественных произведений писателей, принадлежащих к разным литературным эпохам и традициям. В перспективе мы планируем использовать эту методику для анализа таких произведений мировой литературы, как пьеса «Утро» (1904) Р. Леонкавалло, пьеса «Aria da Caro» (1919) Э. В. Миллей, пьеса «Марионетки» (1920) У. Фолкнера, роман «Собор Парижской Богоматери» (1831) В. Гюго, роман «Арлекин и Коломбина» (1921) Бута Таркингтона и пьеса «Бедный Пьеро» (1961) Акилле Кампаниле. Также мы планируем найти обоснование нашей гипотезы о том, что обращение к эстетике комедии дель арте на рубеже веков (XVI – XVII, XVIII – XIX, XIX – XX) связано с совпадением революционного духа, свойственного «дельартовским» персонажам и сюжетам с революционностью культурных и политических изменений, происходящих в рубежные эпохи.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Косарева А. А. Образ Пьеро в пьесе Л. Хаусмана и Х. Г. Баркера «Прунелла, или любовь в голландском саду» / А. А. Косарева // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». – Челябинск, 2013. – Вып. 75. – С. 48 – 51.
2. Косарева А. А. Образ Панталоне в творчестве Г. К. Честертон / А. А. Косарева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2013. – Вып. 20. – С. 113 – 116.
3. Косарева А. А. Образ Пьеро в пьесе Эрнеста Доусона «Пьеро на час» / А. А. Косарева // Учёные записки Российского государственного социального университета. – Москва, 2012. – Вып. 104. – С. 192 – 193.

Научные статьи и материалы, опубликованные в других изданиях:

4. Косарева А. А. Образ Коломбины в романе К. Маккензи «Карнавал» / А. А. Косарева // Жанр. Стиль. Образ. Актуальные вопросы теории и истории литературы. – Киров, 2013. – С. 222 – 227.
5. Косарева А. А. Традиции комедии дель арте и английской пантомимы в романе У. М. Текерея «Ярмарка Тщеславия» / А. А. Косарева // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи: сборник научных статей. – Екатеринбург, 2012. – Вып. 4. – С. 22 – 33.

6. Косарева А. А. Образ Арлекина в прозе Г. К. Честертона и А. Кристи / А. А. Косарева // Образ провинции в русской и английской литературе: материалы XX Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы «Литературная провинция». – Екатеринбург, 2011. – С. 314.

7. Косарева А. А. Сходство Инносента Смита с маской Арлекина как ключ к театральности в романе Г. К. Честертона «Жив-человек» / А. А. Косарева // сборник научных статей «Павермановские чтения». – Екатеринбург, 2011. – Вып. 1. – С. 61 – 65.

8. Косарева А. А. Комедия дель арте и английская пантомима в романе Г. К. Честертона «Человек, который был Четвергом» / А. А. Косарева // Пограничные процессы в литературе и культуре. – Пермь, 2009. – С. 46 – 48.

9. Косарева А. А. Феномен «авторского присутствия» в романах Г.К. Честертона «Человек, который был Четвергом» и «Жив-человек» / А. А. Косарева // Дергачевские чтения – 2008: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9-11 окт. 2008 г. В 2 т. Т. 2. – Екатеринбург, 2009. – С. 316 – 324.